

ТРАЕКТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

УДК 821.161.1-31 ББК Ш33(2Рос=Рус)64-3

Н. В. Ковтун
Красноярск, Россия

ИКОНИЧЕСКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В «МАТРЕНИНОМ ДВОРЕ» А. СОЛЖЕНИЦЫНА И «ИЗБЕ» В. РАСПУТИНА: ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО ДИАЛОГА¹

Аннотация. В статье представлен сравнительный анализ рассказов «Матренин двор» А. Солженицына и «Изба» В. Распутина. Первый текст положил начало «деревенской прозе», здесь возрождаются национальные архетипы, ценности, которые и подвергаются проверке в позднем творчестве Распутина. Рассказ «Изба» итожит судьбы героев ритуального сознания. В образах знаменитых старух усиливаются мотивы потерянности, одиночества, молчания, на смену традиционным праведникам, страстотерпцам приходят бабы-богатырки, отстаивающие не столько веру, сколько свое право на жизнь.

Ключевые слова: Солженицын, «Матренин двор», Распутин, «Изба», праведники, бабы-богатырки.

N. V. Kovtun
Krasnoyarsk, Russia

ICONIC CHRISTIAN TRADITION IN THE STORY "MATRYONA'S YARD" BY A. SOLZHENITSYN AND "THE HUT" BY V. RASPUTIN: THE PROBLEM OF COPYRIGHT DIALOGUE

Abstract. This article presents a comparative analysis of short stories: "Matryona's yard" by A. Solzhenitsyn and the "The Hut" by V. Rasputin. The first text marked as the beginning of the "village prose". In this text the national archetypes, values are reviving, which are being tested in the later works of Rasputin. The story "The Hut" sums up the destinies of the heroes of ritual consciousness. In the famous old women's characters the motives of helplessness, loneliness, and quiet are amplified. The women-bogatyrs are replacing the traditional righteous, Martyrs. They defend not so much faith as the right to life.

Keywords: Solzhenitsyn, "Matryona's yard", "The Hut", Rasputin, the righteous, women-bogatyrs.

Самобытные отношения иконописи и русской словесности уже не раз отмечались исследователями, утверждающими особую визуальную доминанту русской культуры в целом [Лепяхин 2002; Есаулов 2004]. Предметом пристального интереса специалистов русская иконопись стала относительно недавно, с эпохи модерна. Огромное значение культуры иконописи для древнерусской словесности признается априори, значительно реже в этом контексте рассматривается литература XX столетия. Между тем проблема национальной идентичности, призвания, миссии России, составившая центр русской религиозно-философской мысли рубежа XIX–XX вв., актуализируется в культуре «долгих 70-х», обратившейся к традиционным ценностям, сакрализующей идеи наследия, культурной памяти. Либерализм, радикализм, заинтересованное отношение к западной культуре, отличающие эпоху «оттепели», уже к концу 1960-х отходят на второй план. В литературе определяющую роль играет направление «деревенщиков»², объединяющее наиболее значительных художников своего времени: ранних А. Солженицына и В. Шукшина, В. Белова, Ф. Абрамова, Б. Можаева, В. Распутина, В. Астафьева. Именно в их творчестве воскресают средневековые

модели мироздания, патриархальная крестьянская культура, наделенная чертами идеального как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность. Миссию пророка/ведун в «светлое прошлое» и выполняют авторы-традиционалисты.

Ранние тексты А. Солженицына имеют особое значение для развития «деревенской прозы» в целом, здесь намечены основные идеи, образы, определившие ее нравственное, эстетическое своеобразие, сам язык. Средневековье для художника – эпоха исключительной по интенсивности духовной жизни, его сокровенные герои подсвечены образами, символами того времени (от элементов древней иконографии в эпических рассказах до образа «Замка святого Грааля» в романе «В круге первом» (1955–1958) и прямых высказываний профессора Андозерской в «Августе Четырнадцатого» (1993) о непреходящей значимости идей средневековья). Знаковый рассказ «Матренин двор» (1959) (первоначальное название «Не стоит село без праведника»), осознанный критикой, рядом авторов как стоящий у истоков традиционализма, на уровне поэтики угадывается во многих произведениях направления: от романа «Дом» Ф. Абрамова (1973–1978), новеллы Б. Екимова «Холоушино подворье» (1979) до текстов В. Распутина [Ковтун 2009: 387–474].

В самом названии рассказа «Матренин двор» содержится указание на стержневой образ русской

¹ Работа выполнена в рамках Интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

² Термин, закрепленный литературной критикой 1960-х – 1970-х годов.

национальной культуры – дом, усадьбу. Уже в памятниках древнерусской словесности феномен дома находится в центре внимания книжников. При этом «его географические координаты и связанные с ними пространственные понятия становятся материалом для построения культурных моделей с не только пространственным, но и религиозно-моральным содержанием» [Лотман 2005: 112]. В патриархальной культуре дом не определяется частным существованием, напротив, парадигма семьи (отец, мать, дети) восходит к парадигме сакральной: Дом Небесный, Отец Небесный и соотносится с ней. Врата дома украшают иконы: «Ставили бы над вратами у своих домов православные христиане святые иконы или честные кресты, им же в дом входя или из дому исходя поклоняемся» [Грек 1993: 47]. Отсюда трансцидирование образа дома, понимаемого как «малая церковь» и как храм духовный. Домостроительство в этом контексте предполагает внутреннее самоустроительство личности. Будучи соотнесен с осью, стержнем мироздания дом (Древо Мировое) определяет и порядок жизни окрест, подобно тому, как храмовое действо проливается за границы храма, преобразуя внешнее бытие.

А. Солженицын, рисуя в тексте собственный идеал сильной, по-христиански «возделанной» Руси-дома, оттеняет его картиной современной униженной и обездоленной деревни, что и оставляет перспективу диалога, сглаживает дидактизм повествования. Трудно согласиться с мнением критики, изначально нацеленной на сакрализацию образа главной героини [Чалмаев 1994: 62-87; Урманов 2003: 56-135]. Покорность, податливость Матрены перед всякой властью (будь то чиновники в собесе или жена председателя колхоза), которую героиня не уважает, не боится, но скорее стыдится: «Лицо Матрены складывалось в извиняющую полуулыбку – как будто ей было совестно за жену председателя, что та не могла ей заплатить за работу» [Солженицын 1991: 123], вызывает авторский протест. Акцент с мотива незнанного праведника смещается на тему «нравственного разложения и медленной гибели русского крестьянства» [Спиваковский 1999: 39]. Авторское преклонение перед стойкостью, моральной чистотой героини дополняет чувство протеста против извечной немоты, невиданной терпеливости русского человека, которые и развращают власть. В этих размышлениях предшественниками А. Солженицына были К. Леонтьев [Леонтьев 2000: 184], с трудами которого автор «Красного Колеса» был хорошо знаком, Л. Тихомиров [Лурье 2000: 56-68] и А. Платонов.

В статье «Грамотность и народность» (1870) К. Леонтьев восхищенно пишет о народной почве как «роскошной», свежей по отношению к «источенной» западной, но уже через несколько лет замечает, что она же «подвижна», «стоит западных громов и взрывов» («Византизм и славянство»). Неустойчивость «почвы» делает постройку (дом-государство) особенно непрочной, любое здание оборачивается котлованом, на что укажет зрелый А. Платонов. Подвижность «почвы» видится философом одной из причин грядущей русской ката-

строфы, вовлечения страны на путь западного прогресса, ведущего к революции [Бочаров 1993: 153-187]. В рассказе А. Солженицына традиционные ценности крестьянского мира – смирение, доброта, страх Божий – в условиях богооставленности лишаются абсолютности, человек должен самостоятельно искать оправдание собственного бытия.

Рассказ «Матренин двор», несмотря на традиционно-агиографическую концовку, глубоко трагичен. Повествование разворачивается в двух измерениях – легендарный пласт, вбирающий элементы агиографии, иконописи, сочетается с сугубо реалистическим, оттеняя «греховность» настоящего. Подлинная красавица Матрена со спелым жнивом открывается автору-агиографу в мечтах и видениях, и на «темноватой избе» ее «с тусклым зеркалом» «получилась как бы внутренняя шкура» из «рифленных зеленоватых обоев», обезобразившая святое место. Поводырями в исконную, святую Русь и выступают уцелевшие на перекрестках истории праведники – хранители национальной духовной традиции от разрушительной власти сиюминутного. На их усилия, внутреннюю несгибаемость и рассчитывает повествователь, реконструируя историю страны, возводя ее к истокам, к тому «моменту истины», где еще можно закрепиться, осмыслить трагический и уже необратимый бег «красного колеса». Поэтому столь важен нравственный опыт самопостижения личности, бросающей вызов «веку-зверю», этот опыт и позволяет надеяться на будущее воскресение нации. Данный контекст высвечивает глубинный трагизм судьбы Матрены, не сумевшей отстоять собственный дом-душу. Одиночество, старость, нищета, сопутствующие «живущим не по лжи», указывают и на внутренний надлом, невыполнение миссии. Знаки крестьянской веры (Куликово Поле, Двор) одновременно становятся и знаками смерти, распада.

Пространство Матрениного двора – прообраз крестьянского как христианского мира – оформляется в экспозиционном фрагменте текста мотивом поиска «обетованной земли», мечтой о «тихом уголке России», ностальгией по исконной, «кондовой» Руси. Революционная культура начиналась с отрицания естественно-природного бытия, рационализации человека. Левое искусство приветствовало «большевистский напор перед “толстозадой, кондовой Русью”» [Зеленский 1925: 33]. Повествователь в «Матренином дворе» наследует стратегии традиционалистов XVII века – старообрядцев, жаждущих обретения «чистых» земель вдали от антихристового государства. Мотив избранности намечен при характеристике рязанской деревеньки Тальново (Талая – Вешняя, возрождающая к новой жизни) и присутствует скрыто, контекстуально. Путь к сокровенному месту, «нутряной России», лежит через поселения, поражающие напевностью, ладом своих названий – Часлицы, Овинцы, Спудни, Швертни, Шестимирова, – оттеняющих выморочную природу рабочего поселка, именуемого «Горфопродукт». Автор показывает, что деревня, дом Матрены многими узами связаны с историей Руси, стоит развязать один узелок – потеряется вся нить.

В описании усадьбы релевантными оказываются и черты апокрифической картины рая, где рай – место с особенно благодатным, приспособленным для жизни в земном смысле климатом [Гончаров 1978: 32–44]. Рассказчик находит тепло в доме Матрены в любую непогоду, хотя само строение, «когда-то могучее», изгнило и посерело от старости. Тепло Матрениной избы – производное от ее внутренней доброты, тепло души в то время, когда «внешний» мир едва возможен для жизни. Создавая в образе Матрениного двора свою модель «обетованной земли» (утраченной), А. Солженицын опирается на основные характеристики идеальной страны, представляющей собой крестьянскую религиозно окрашенную мечту о Царстве Божьем на земле [Чистов 1967]. Деревенька отделена и удалена от остального «грешного» мира, расположена, где «погуще, от железной дороги подале, к озерам». Пространство усадьбы отмечено чертами избранничества, оно «теплое», «родное», «свое», имеет геометрически правильную форму – квадрат. Усадьба Матрены, оказываясь на самой окраине, есть внутренний, духовный центр поселения (как и башня-памятник ратникам Куликова поля в рассказе «Захар-Калита»), она отделена от прочих изб водной преградой, «высыхающей подпружной речушкой с мостиком», отмечена иконографическими чертами – чердачное окно дома «украшено под теремок», над избой простирается высокое звездное небо. Связь с «внешним» миром здесь практически отсутствует, ибо «по бедности Матрена не держала радио, а по одиночеству не с кем было ей разговаривать» [Солженицын 1991: 116]. Как и подобает сокровенному месту, деревня предназначена праведникам, отсюда и та высокая нравственная шкала, с которой художник подходит к героям. В описании пространства Матренина двора значимы не только черты «земного рая», оно представляет собой космическую модель всего универсума, подобно последней иконе в доме-России, осуществляет связь небесного и земного.

Если пространство Матренина двора еще таит черты былой гармонии («строено было давно и добротно»), издревле заведенного порядка и благости («милей этого места мне не приглянулось во всей деревне» [Солженицын 1991: 114]), то за его пределами лежит «чужой» мир, оценивающийся строго негативно: неупорядоченный, призрачный, шутовской, безобразный. Внутреннее единство замкнутого пространства распадается, когда повествование прорывается в эту внешнюю, фиктивную область. Крестьянский мир противится чужому мнению и взгляду, но именно пришлым, наблюдателем оказывается для него и рассказчик. Подчеркнем, образ героя-медиатора проблематизирует отношения иконографически выписанного прошлого и современности, отмеченной угасанием национальной культуры.

«Грешный» мир традиционно для поэтики А. Солженицына вывернутый, мир наизнанку. Обман, игра в дьявольском пространстве становится способом существования, поэтому «она смешная и опасная одновременно» [Лотман, Успенский 1977: 156]. Веселье, радость героев, принадлежащих царству нечистого, кощунственны по природе, они вы-

зывают смятение окружающих. Отсутствие логики, смысла в окрестном бытии напоминает хаотичное состояние мира, которому до определенного срока противостоит замкнутое, ограниченное пространство усадьбы Матрены. Однако автор подчеркивает относительность данной оппозиции, «чужие» слишком легко преодолевают все обереги, уже утратившие прежнюю апотропическую силу. Основные семантические оппозиции, на которых держится модель пространства, обнаружившая «глубинное типологическое сходство со средневековой иконографией» [Урманов 2003: 67]: «свой – чужой», «теплый – холодный», «верх – низ», «космос – хаос», реализуют на уровне ценностных отношений противопоставление «добро – зло», «праведный – грешный».

В контексте рассказа «грешные» земли соотносятся с прозападной системой ценностей: эгоизмом, рационализмом, жадной наживы, неискренностью человеческих отношений. «Грубая плакатная красавица», изображение которой висит в избе героини как мета вторжения нечистого, постоянно протягивала «Белинского, Панферова и еще стопку каких-то книг, но – молчала» [Солженицын 1991: 117]. Идеолог западничества и классик социалистического реализма уравниваются по значению в своем разлагающем воздействии на умы сограждан. Речь идет не об отрицании законов истории, но бессмысленности социального энтузиазма в условиях прагматического отношения к бытию, невозможности творчества. Плакатный образ вызывает последовательную ассоциацию с «новым человеком» ортодоксальной советской литературы и Вавилонской блудницей, воплощает мотив соблазна Святой Руси на путь безверия, саморазрушения. Подчеркнем, отношение позднего А. Солженицына к западной культуре иное, он «более не считает Россию чем-то отличным от Запада, напротив, Россия и Запад являются важнейшими частями исчезающей христианской цивилизации, и обе они уступили злу современного пост-Просвещения» [Пирс 2010: 205].

Опасность коммунистической религии писатель связывает с утратой русскими самобытности, самопутности, дара Слова (онемение Матрены). Тексты ортодоксов соцреализма, считает художник, написаны «мертвым», казенным языком, глубоко чуждым «русскому духу». Борьба, которую писатель ведет за сохранение самого строя, «чистоты» русского языка («Словарь языкового расширения»), аналогична борьбе за сохранение души народа. В современном мире, где Русь разлучена с Богом, Словом, сакральный образ превращается в свою противоположность: Матрена-Богородица заменена копией (грубая «вторая Матрена», привезенная Фаддеем из чужой деревни, названа «подставной»), игрушкой (матрешка), символизирующей Русь на языке массовой культуры.

Если избранное пространство определено границами Матрениной избы, то «грешное» символизирует образ поезда. Причем в сознании героини он сопрягается с событиями апокалипсического характера: боялась Матрена «пожара, боялась молоньи, а больше всего почему-то – поезда» [Солженицын

1991: 124]. Пожар, молния – древнейшие знаки Божьего гнева за прегрешения человечества. Поезд, железная дорога традиционно в русской культуре осознаются приметами механистического, бездуховного бытия, разрушающего естественный ход истории. «Два паровоза сцепленных», идущие «без огней и задом», ставшие причиной гибели Матрены, вызывают ассоциацию со змеем-соблазнителем. На древних иконах ад символизирует пещера/провал, из темноты которой наступает змей. Все несчастия, описанные в рассказе, сосредоточены в пределах железной дороги, на рельсах, а их инициаторами и участниками становятся пришлые, «чужие» люди и железнодорожные служащие: «воплощением советской России предстает в “Матренином дворе” железная дорога» [Лекманов 1998: 13]. Сакрализация и мистификация железнодорожных служащих – характерная черта литературы метрополии начала 1930-х годов: «мастера» А. Платонова³, паровозные кудесники А. Макаренко.

В соответствии с категориями художественного пространства в произведении выстраивается и концепция времени. Универсальная в поэтике рассказа временная оппозиция «раньше – теперь» объединяет более частные модификации: прежнее – современное восприятие времени; время золотого века (устремленное в прошлое) – эмпирическое время (лихорадочно бегущее в никуда); время начальных событий – конечные, последние времена. На уровне религиозно-нравственных оценок: сакральное – профанное время. Члены универсальной оппозиции «раньше – теперь» соотносятся в хронотопе повествования со «своим» и «чужим» пространством. Концепция времени «раньше», включающая как основные признаки первые члены названных противопоставлений, характеризует мир Матрены. Авторское восприятие времени (от начальных событий и вплоть до апокалипсиса) отмечено мифологическими чертами. В снах рассказчика, воспоминаниях Матрены, которая рада «изобразить себя в старине», православная Русь сакрализована. Былые времена – былинные (не случайно рассказчик едет «от Москвы по ветке, что идет к Мурому», городу былинной славы), через призму довоенного прошлого мир представляется целостным: «мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом». В этом гармоничном вдалеке сохранена истинная природа человека: Фаддей является «смоляным богатырем с косой через спину» (на изначальную праведность героя указывает абрис его головы: «И только лоб уходил лысым куполом в лысую просторную маковку» [Солженицын 1991: 128]), а Матрена – «красавицей румяной, обнявшей сноп». И над ними далеко в высоте «песня, песня под небом, какие давно уж отстала петь деревня» [Солженицын 1991: 130]. В русской традиционной культуре протяжная песня уподоблена молитве.

Настоящее же искажено, и героиня интуитивно пытается противопоставить наступающему хаосу строгую последовательность, «закономерный порядок» крестьянской работы, обратив сегодняшнее в вечно длящееся прошедшее и тем самым придав ему черты гармонии. Архаическое восприятие времени дополняется элементами христианской концепции: отсчет событий идет как сроками сельскохозяйственных работ, так и православными календарными датами, к которым рассказчик привязывает события личной жизни героини (крещение, всенощная). Время настоящего характеризует окружающий Матренину усадьбу мир. Оно линейно, десемантизировано, дискретно и сопровождается постоянной характеристикой «безумное», то есть самоуничтожаемое.

В контексте нашей темы значимо указание на преобладание серого цвета в описании рабочего поселка («серо-деревянные бараки», «густо-дымящие» паровозики), что вызывает ассоциацию с эффектом «черных досок»: современная история ретуширует, затмевает образ святой Руси. Семантика серого цвета в культуре связывается со значением праха, смерти и, что принципиально для автора, – отречения [Трессидер 1999: 401]. «Дымящая фабричная труба» – настоящий центр поселка. Темные цвета преобладают и в характеристике пространства дома Матрены. Здесь «посерели от старости бревна сруба», «тусклое зеркало», большая хозяйка прикрыта «темным тряпьем». Антиномия розового и серого как «сакрального – профанного» уточняет смысл противостоия «свой – чужой».

Лицо Матрены, мучимой «черным недугом», кажется «желтым, больным», с «замутненными» глазами. Только в момент видения автора усадьба чудесно преображается: «Этот старый серый изгнивающий дом вдруг сквозь блекло-зеленую шкуру обоев, под которыми бегали мыши, проступил мне молодым, еще не потемневшим тогда, струганными бревнами и веселым смолистым запахом» [Солженицын 1991: 130]. В этом пространстве Матрена является в «розовом отсвете», помолодевшая в лучах «красного морозного солнца», что отсылает к иконографическому образу Софии Премудрости Божией [Трубецкой 1993: 229–230]. В описании героини выделены «лучезарная улыбка» и «простодушный взгляд блекло-голубых глаз», что развивает парадигму софийности. На иконе именно лицо святого излучает благодатный свет («лучезарная улыбка»), указывающий на преображение лица в **лик**, проступающий как видение Первообраза [Чапаева, Костерина 2008: 143–148]. Показательна параллель образов Матрены и Лукерьи из рассказа И. Тургенева «Живые моци», на которую указала критика, сам автор [Карпов 1999: 140–174]. Мотивы болезни, сна, видения, организующие софиологическую ситуацию преображения героини и всего мира в тексте XIX века [Новикова 1999], ключевые и в произведении А. Солженицына.

Образная структура рассказа «Матренин двор» выстраивается на основе центральной пространственной оппозиции: «своему» миру соответствуют героини-духовидцы, «чужому» – люди без души,

³ В романе «Чевенгур» образ поезда усложняется. Дванов говорит ближе к финалу: «Я раньше думал, что революция – паровоз, а теперь вижу, нет».

наделенные чертами кукол или отталкивающими плотскими признаками. По концепции автора, злоешие перемены, жизненный разлад – итог не естественной закономерности, но привнесен волей человека, гордеца и прогрессиста. Время гибели исконной Руси-дома определено двумя революциями: «И одна революция. И другая революция. И весь свет перевернулся» [Солженицын 1991: 131]. Логическим продолжением стратегий русских социалистов, нигилистов, анархистов, террористов... тех, кто сеял смуту в умах сограждан накануне революции 1917 года, представлены идеи современных интеллектуалов, разрабатывающих умозрительные проекты иного будущего. Матрена, услышав про искусственные спутники земли, предупреждает: «...чего-нибудь изменят, зиму или лето» [Солженицын 1991: 127]. Итогом прогресса, лишённого нравственных скреп, и стало нарушение органических, мистических законов истории.

По мере движения сюжета в рассказе усиливаются мотивы гибели, недостачи, страха, смерти. Деревенка Тальново из земли обетованной превращается в зазеркалье, где «верх» и «низ» меняются местами. Пределы крестьянской усадьбы сжимаются, с собственного двора, из родового гнезда человек вытесняется в хаос сиюминутного, где нет дорог, одни перекрестки. Самостояние Матрены сохраняет до времени надежду на убежище, исцеление от травматического опыта современности (об этом и мечтает повествователь, отправляясь на периферию империи). Многие в усадьбе героини до срока выполняет установленные природой функции: колченогая кошка умудряется ловить мышей, которые живут не под полом, как было изначально, а под потолком, между деревом и обоями. Вывернутость, нарушенность мышиноного быта изменяет жизнь кошки, которая вынуждена питаться тараканами, здесь даже коза однорогая.

Образ Матрены многомерен, отмечен особой духовной чуткостью, несуетностью, искренностью и добротой. Автор фабулой подчеркивает центральное значение женского персонажа для структуры текста: чем очевиднее трагическая предопределенность финала, тем сосредоточеннее фиксируются детали облика и быта героини. С размеренного описания деревни, крестьянского двора внимание нарратора соскальзывает на личные переживания хозяйки, проблемы истории получают экзистенциальное измерение. Вряд ли случайно, что гибель и похороны Матрены приходятся на пасмурный февраль, вызывая ассоциацию с Февральской революцией, когда предreshена была, по версии автора *«Красного Колеса»*, судьба России. В изображении крестьянки сложно переплетены тема избранничества и идея вины за разрушение национального дома-мира.

В соответствии с канонам мученического жития, элементы которого значимы в тексте, героиня одинока, незаметна, скромна, «несрядно» одета. Фигура страстотерпца для Церкви (как дома духовного) центральная, он предстает сомучеником Христа, Богородицы. Мартиролог обычно предусматривает борьбу малочисленных и слабых правых с неверными, превосходящими их числом, силой. Стойкость избран-

ных и является свидетельством силы Бога, залогом грядущего спасения [Рофэ 1997: 206]. На теле Матрены незаживающие раны от тяжелой работы, напоминающие стигматы: «Спина у меня никогда не заживает. Зимой салазки на себе, летом вязанки на себе, ей-богу правда», – признается она [Солженицын 1991: 121]. Стигматы не были целью святых, но сама их вера, скорбь за несовершенство мира получала подобное материальное воплощение. По традиции житийного жанра, узнавание подвижника становится возможным после его смерти, которая зачастую груба и унизительна (святые умирают одиноко, в грязи, под забором). Судьба героини подсвечена образами русской классики, соотносится с птицей-тройкой Н. Гоголя, русскими женщинами Н. Некрасова, праведницей И. Тургенева, идеей Ф. Достоевского о занесенном над Русью топором (аллегорический образ «черного» старика Фаддея у порога дома с топором). Для автора важна включенность сокровенного образа в отечественную духовную традицию, на сохранение которой – вся надежда.

Жизненный путь Матрены отмечен знаками обреченности. Несвобода внутренняя и внешняя – главная характеристика бытия крестьянки, замкнутой в пределах полуразрушенной усадьбы. Попытки найти справедливость, сочувствие во «внешнем» мире заранее обречены – «в ту осень много было у Матрены обид». Движение героини осуществляется как серия утрат: от нищеты, отсутствия теплой одежды, невозможности получить пенсию («ниоткуда не зарабатывала Матрена Васильевна ни рубля»), отказа в медицинской помощи до гибели избы. Вместе с утратой вещей, символизирующих оскудение дома, разворачивается мотив фатального одиночества – «была она одинокая кругом», «беспритульная». Матрена теряет любимого – Фаддей пропадает на германской войне, Великая Отечественная забирает мужа, умирают один за другим все шестеро ее детей, отворачиваются сестры.

Параллельно в тексте звучит мотив исчезновения витальной энергии самой Земли-Матери (Матрена – матрона – мать – Богородица/София). Крестьянские наделы оскудевают, огород Матрены, «с довоенных лет не удобренный и всегда засаживаемый картошкой, картошкой и картошкой» [Солженицын 1991: 118], и картошку приносит мелкую, ее едва хватает на пропитание хозяйки да однорогой козы. Деятельность присланного из города председателя начинается с того, что он обрезал Матрене и другим инвалидам огороды. Мотив «измеренной», «урезанной» земли фигурирует в качестве апокалиптической меты. А. Белоусов считает, что данное представление «является своеобразной формой усвоения идеи предопределенности “конца света”, который наступит в результате исчисления лежащей в основе мира меры (числа)» [Белоусов 1991: 32]. К финалу рассказа приметы скорой гибели набегают одна на другую: единственная обновка крестьянки – «пальто из ношеной железнодорожной шинели» – символизирует смерть: «И в середине зимы зашила Матрена в подкладку этого пальто двести рублей – себе на похороны» [Солженицын 1991: 125]. На водосвятии героиня теряет котелок с освещенной во-

дой, «как дух нечистый его унес», дает согласие на раздел избы. Разрушение дома символизирует и «конец мира». Ковчег с последними праведниками, спасаемыми ими тварями (кошка, коза) обречен.

Самостояние Матрены-Богородицы и удерживает до срока мир у последней черты, спасает от сумасшествия. Рассказывая Игнатию о поездке в Черусти, когда пришлось штурмовать пустые вагоны, она роняет примечательную фразу: «Мечемся туда-сюда; да взойдите ж в сознание!» [Солженицын 1991: 125], косвенно указывающую на отсутствие свободы, личностного самоосознания в окружающих. После гибели Матрены несть числа историям безумия: «как безумные» работают люди на развалинах горницы, усердие старика Фаддея близко сумасшествию, мужа приемной дочери Матрены – Киры, для которой и ломали дом, «теперь не в тюрьму, его в дом безумный», сама Кира «трогалась разумом», даже «мышами овладело какое-то безумие». Шуршание мышей – классический символ угасания жизни. Прежние обереги, ритуалы обретают в рассказе противоположный смысл: поминальный плач напоминает сведение счетов, а сами поминки странно «оживлены», пьяным рассуждением о любви к родине внимает дезертир, о праведнице Матрене все отзывы «неодобрительны». С. Аверинцев подчеркивает – жизнь праведника в средневековой культуре парадоксальна по определению, идет против бытовых норм профанной современности [Аверинцев 1977: 145]. Этот же комплекс мотивов: крестной муки, сумасшествия и следующего за ним прощения/избавления, вымаливаемого Богородицей для грешников, структурообразующий в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского (история о затравленном собаками невинном мальчике и его матери), в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, «Пастухе и пастушке» В. Астафьева.

Если образ Матрены отмечен особой сложностью, многомерностью, то фигуры обитателей «внешнего» пространства декоративны, наделены отталкивающими плотскими чертами: у жены председателя – «городской женщины» – «твердая юбка», «грозный взгляд», тракторист – «самоуверенный, толстомордый здоровяк» с «жестоким лицом», ему близки «люди в шинелях» – «старший, толстый, с таким же лицом, как у тракториста» [Солженицын 1991: 136]. Их устойчивыми признаками становятся жесткость взгляда, близорукость и военная выправка, отсылающая к неизменным атрибутам существования в идеальном государстве-казарме от Каллиполиса Платона до советских городов-фаланстеров.

Особым образом в рассказе выделена линия алчного Фаддея, здесь, как и в судьбе Матрены, совмещается иконографический и собственно исторический коды. Для деревенских герой – «свой», повествователь свидетельствует: «Перебрав тальновских, я понял, что Фаддей был в деревне такой не один» [Солженицын 1991: 143]. А. Солженицын ранее других указал на гибельность для русского народа самой атмосферы лжи, в которой погрязло современное государство, на неоднозначность родовых, общинных связей, привычно отстаиваемых творчеством раннего В. Белова, В. Распутина. Автор

«Красного Колеса», напротив, выдвигает христиански-гуманистическую идею персональной ответственности человека за выбор стратегии поведения, пути. В этом концептуально близкими ему оказываются Б. Можаяв («Живой», 1966), Ф. Абрамов в «Деревянных конях» (1970) и «Бабилее» (1980). Не случайно образ героини одной из лучших повестей «ленинградского деревенщика» – Милентьевны – разворачивается в контексте судьбы Матрены.

Образ Фаддея как искусителя Руси-Богородицы отмечен inferнальными чертами: это «высокий черный старик», с «черной окладистой бородой», с которой сливались «усы, густые черные» и «непрерывные черные бакены» [Солженицын 1991: 128]. Чернота здесь – апокалипсическая мета (седина над Фаддеем не властна). В портретной характеристике героя подчеркивается кривизна – традиционный признак нечистого, Фаддей и ходит только окольными путями, появляясь вдруг, ниоткуда, как и положено сатане. Каждый визит старика в освященное пространство знаменует трагедию: разрушение, увечье, смерть. В «Одном дне Ивана Денисовича», «В круге первом» внешность, поведение служителей режима напоминают черноробородого старика (образы Хромого, подполковника Климентьева).

В рассказе «Матренин двор» разрушение дома означает и кончину мира. Художественная версия «конца света» выписана с опорой на библейские мотивы: после гибели Матрены «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню», «все было мертво». Гибель Матрены и ее дома сопровождается мотивами ветра, метели, холода, пожара и пустоты, которые оформляют в повествовании тему хаоса, смерти. Эсхатологическая картина мира, представленная в тексте, по-новому высвечивает и образ героя-повествователя. Как агнографу, создающему Житие великомученицы, ему свойственна вера в очистительную, искупительную силу страдания, ожидание Воздаяния. В этой транскрипции муки Матрены (Руси-праведницы) являются залогом грядущего возрождения. Сама память о праведнице, переданная словом рассказчика, реальна, действенна. А. Солженицын убежден: «Писатель не может отказаться от своих нравственных убеждений и не должен терять веру в силу своего слова, что его слово может убедить кого-то» [Солженицын 1994: 53]. В известном смысле – это и есть упование на чудо, понятое в христианском смысле. Читатели, понуждаемые пророческим словом, должны трудиться навстречу чуду, заниматься строительством собственной судьбы, только смелого поступка, даже подвига уже недостаточно, нужна каждодневная работа по устройству души. Примирение иконоческого и собственно исторического пластов повествования осуществляется в рассказе посредством чуда, что переводит идеальное в иной регистр, связывает с усилиями верующего/идушего.

Рассказ «Изба» (1999) В. Распутина, тематически, сюжетно ориентированный на «Матренин двор», подводит своеобразный итог упованиям А. Солженицына и «деревенской прозы» в целом. Важнейшие идеи зачинателя направления подвергаются истолкованию единомышленником и после-

дователем (в отличие от критической позиции А. Зиновьева, В. Сорокина или Л. Петрушевской в «Новых Робинзонах»), отсюда особая проникновенность, печаль интонации. Возведение дома как последнего пристанища вновь связывается с миссией женщины, понимаемой автором в богородичном контексте: «в основании нашей нации лежат женские начала», «Россия издревле верила в себя, как в Дом Богородицы» [Распутин 1990: 171]. Однако поздний В. Распутин отходит от идеала смирения, воплощенного в характере Матрены, персонажах его ранней прозы: Марии, Анны, Настены [Ковтун 2011: 280-311]. Образы героинь текстов 1990-х годов маркируют черты андрогинности, воли и мужества, отсылающие к архетипу древних воительниц. Одиночество в этом контексте связано с особой духовной свободой, отказом от утех плоти: «...к сорока годам осталась Агафья в родительском доме одинешенька» [Распутин 2007: 358]. Сорок лет указаны не случайно, в этике старообрядчества, актуальной в тексте, это время, когда человек посвящает себя служению Богу. Героиня выступает медиатором между патриархальным прошлым и настоящим, олицетворенным новым поселком, в котором даже названия улиц свидетельствуют хаос (Сбродная, Канава).

«Отлетевшая» деревня Криволуцкая, где «Агафьян род Вологжских обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, пустив корень на полдеревни» [Распутин 2007: 357], повторяет судьбу острова Матеры («Прощание с Матерой», 1976). Описание избранного места включает традиционные характеристики крестьянской Руси: здесь обходятся без электричества, кругом «золотистые» поля, звучат «целебные» песни и сказки. Ведущий мотив – мотив утраты, необходимости экзистенциального выбора как перехода в инопостранство. В облике Агафьи отмечены иконографические черты – «узкое лицо», «большие пытливые глаза», темная одежда, лишенная признаков пола, и символика богатства: кирзовые сапоги, телогрейка. Важнейшие приметы богатыря-инока – нестигаемость воли, одиночество, бесстрашие, которые в ситуации розни суть и знаки национальности (лесковская традиция). Богатырь в бытине лишен страха смерти.

Автор настойчиво подчеркивает отсутствие женственности в образе героини: Агафья говорит «с хрипотцой», «она плюнула на женщину в себе, рано сошли с нее чувственные томления», зато легко справляет «любую мужскую работу» [Распутин 2007: 358]. Предки Агафьи из старообрядческой среды, что в поэтике В. Распутина – символ исконности бытия. История рода Вологжских восходит к временам основания поселения, аллегорично развернута в сторону повести «Живи и помни»: первый вернувшийся в деревню фронтовик – Максим Вологжин, что позволяет провести аналогию героини с воином и домовым («Я сама себе буду домовым», – заявляет Агафья). Особая связь женской доли с образом «матерого», «высокого елового пня» как «перевернутого», обезглавленного древа мирового («В ясные вечера полюбила, одевшись потеплее и устроившись на высокий еловый пенек, показывать

себя рядом с избой» [Распутин 2007: 384]) – указание на верность родовой памяти, этическому долгу, но и на трагизм судьбы: пенек – разрыв вертикали.

Параллель древо/домовой развивает мотив русалки, отсылающий и к образу «утопленников» с острова Матера. Агафья признается: «Я как эта... как русалка утопленная, брожу здесь и все кого-то зову... Зову и зову. А кого зову? Старую жизнь? Не знаю. Че ее, поди-ка, звать? Не воротится» [Распутин 2007: 392]. В народной культуре русалка функционально уравнивается с конем, считается «берегиней» дома [Байбурин 1983], но в ситуации разрушения очага «берегиня» обращается в утопленницу. Символ мужской фаллической силы (конь) дублируется в тексте образом загнанной «кобылы, которую не распрягают». Цена произошедшей метаморфозы – утрата мужчиной и женщиной исконных онтологических свойств, невозможность семьи, дома, строительство которого забирает последние силы, что обесмысливает земной подвиг. Лихорадочная, запойная работа Агафьи по строительству усадьбы граничит с самоубийством, но именно смерть обещает прозрение. В процессе строительства изменяется облик, самоощущение героини: она худеет, чернеет, забывает есть, спать, теряет счет дням, что соответствует канонам жесткой аскезы, связывается с сюжетом инициации [Тюпа 1996: 16–24]. Временная смерть-забытие в родовом поместье описана через мотивы посвящения (буйство стихий, видение, переправа), а возвращение к жизни означено ритуалом евхаристии – Агафья «причащается» хлебом и водой. Обратный путь героини лежит не к очагу, напротив, знаменует преодоление эмпирического, изба возносится изнутри, волей души и потому неподвластна времени, что подтверждено диалогом с домом и вещим сном о неполном погребении хозяйки в собственном строении.

Если героиня следует подвигу богатыря-инока, то черты мягкости, доброты отличают характер ее деревенского соседа Савелия: «Было в этом местном мужике, никогда не видевшем иной жизни, кроме войны, что-то неместное, податливое, мягкое» [Распутин 2007: 365]. Повествователь подчеркивает исключительность героя («было в нем что-то дальнее»), преданность земле, мастерство. Разнообразные таланты персонажа (изготовление вещей) ассоциируются с апотропической защитой. Внутреннюю стойкость, духовное равенство Агафьи и Савелия символизирует мистическая свадьба, обставленная мотивами случайной встречи, испытания чистоты помыслов, путешествия, которые заключают мотив прозрения [Плеханова 2002: 120]. Священный брак венчает возведение избы как последнего приюта: «Можно сказать, что зачали ее, голубушку, осталось выносить да родить» [Распутин 2007: 373]. Тоска по работе уподоблена любовному томлению: подхватил Агафью «опьяняющий порыв, сродни любовному, какой бывает у девчонки, когда только одного она и видит во всем свете, только к одному влечется, а вся остальная жизнь – как кружная дорога, чтобы переполниться тоской. Только одно и знала Агафья – скорей, скорей к избе, только там она и успо-

каивалась» [Распутин 2007: 383]. Женское тело, предназначенное рожать и вскармливать, развоплощается: «Она перестала чувствовать свое тело, оно затвердело в грубое и комковатое орудие для работы» [Распутина 2007: 378]. Изба Агафьи превращается в мост между прошлым, настоящим и будущим.

Возведение дома как сотворение космоса дает шанс к покаянию деревне в целом: «Агафье до печки, до подполья и до стояков – еще как до второй жизни» [Распутин 2007: 377], но заплутавшие, потерявшие люди не умеют ничего настоящего. Изба героини «стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света», это абсолютный верх, начало мироздания: «А над ее, Агафьиной, избой, висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света», «будто свет заструился над избой, и встала она в рост» [Распутин 2007: 382]. Золотой свет, сияние в иконографии суть указание на высшую степень избранности, однако вид, открывающийся из окон избы, тоскливый, «мерклый»: «отсюда могло показаться, что изнашивается весь мир, – таким он смотрелся усталым, такой вытершейся была даже и радость его» [Распутин 2007: 398]. Пейзаж «вытершегося», «тусклого» места, будто битого молью, когда во всем: в чувствах, мыслях, желаньях, ощущается усталость, – знак отступничества. В Библии обетование ждет противников слуг Божиих, «моль съест их» (Ис. 50:9).

Если изба Агафьи обращена ввысь, то мир окрест погружен в темноту, бездну самоутраты: «И стала год от году ужиматься в поселке жизнь: меньше давала тайга, безрыбней становилась распухшая, замершая в бестечье Ангара, все реже стучали топоры на новостройках. А потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало» [Распутин 2007: 398]. Учитывая, что история родной для Агафьи деревни Кривоуцкой вовлечена в судьбу поселка Сосновка из повести «*Пожар*», где кривоуцкие обосновались на «ближней от горы урядке», имеются в виду события эсхатологического порядка, не затронувшие, однако, дом героини. «Агафьиная изба встречала и провожала зимы и лета, прокалялась под жгучей низовкой с севера стужено, стояла и обмирала до бездыханности и опять отеплялась солнышком» [Распутин 2007: 398]. Будучи проекцией души, изба не нуждается в традиционных оберегах: кросна, хомут, детская зыбка бесполезны, «им не бывать в деле». Дом-душа – не место для жизни (здесь стоит «какой-то древний, словно бы и не человеческий, пропитавший стены, острый даже в своей угаслости, мускусный запах», случайные постояльцы «давятся воздухом, не могут спать» [Распутин 2007: 395]), но некая точка, ориентир для отчаявшихся странников. Никто не ищет в доме пристанища, судьба сама «сталкивает и направляет сюда», будто готовит к долговому безблагодатному пути.

Рассказ итожит судьбы героев ритуального сознания. В образах знаменитых старух усиливаются мотивы потерянности, одиночества, молчания. Они лежат в смертной насаде, готовят домовину, зачастую лишены не только устремлений к метафизическому, но и связей с родной землей,

«почвой» («*В ту же землю...*»). С миссией защитника Земли-Матери не справляются и мужчины (образ богатыря вытесняет фигура трикстера – Сени Позднякова), что и актуализирует подвиг воительниц. Призвание богатырок (Пашута, Агафья, Тамара Ивановна из повести «*Дочь Ивана, мать Ивана*») связано не с искуплением настоящего, но переходом в иномир, открытием новых ритуалов, надежды, способной организовать одинодушных. Одиночество героинь – важнейший шаг к обретению внутренней свободы, отказу от выработанных культурой схем, стереотипов (включая ортодоксальное православие), в этом они противопоставлены Матрене А. Солженицына, доброта, смирение которой лишь умножают энтропию.

В. Распутин демонстрирует не только усталость, «изжитость» традиционных праведников, но и бессилие современного государства, выступившего против собственного народа. Чиновники, расчищая пространство под строительство «светлого будущего», «туристов и интуристов», столкнулось с «архаровцами», «пожогщиками»: «Коренные обитатели с земли изгнаны, другим эта земля не дорога и не нужна. В итоге живое покидает мир, мертвое остается жить», – заключает произошедшее критика [Литовская 2012: 30–40]. Символически эта ситуация отразилась в сюжете опустошения икон, уже намеченном литературой постреволюционных лет. В поэме «*Погорельщина*» Н. Клюева герои просят Николу Чудотворца: «Вороти Егорья на икону – Избяного рая оборону» [Клюев 1969: 334]. В «*Петушихинском проломе*» Л. Леонова местный батюшка наблюдает процесс утраты связи с Богом в эволюции. Сначала дом Божий покидают святые (революцией вымело), затем исчезают на образах лики: «И вдруг, всхлипнув, бросился за дверь, где осталась икона. Там стояла у косячка, прислоненная тылицей, пустая доска, а Пафнутия на ней не было» [Леонов 1984: 205]. В рассказе Б. Можая «*Старица Прошкина*», посвященном судьбе фанатичной революционерки, икону покидает Богородица: «На толстой доске сохранилась по краям кое-где позолота, местами проступали крупные складки темно-синего женского покрывала. Но лика не было. Божья мать не вынесла жития старицы Прошкиной» [Можаяев 1982: 668–669].

Знаковые повести В. Распутина «*Прощание с Матерой*», «*Пожар*» демонстрируют процесс колонизации страны новыми варварами, которым и противостоят бабы-богатырки. В отличие от архетипического сюжета новое воинство объединяет не идея веры, но отстаивание своего права на жизнь. Отсюда и образ храма, венчающий сюжеты поздних текстов мастера, – условность, символ личного духовного противостояния автора, адресованный будущей Руси, встающей из небытия в образе мистического града Китежа.

ЛИТЕРАТУРА

Аверенцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1977. С. 145.

Байбурин А. Жилище в образах и преданиях восточных славян. – Л.: Наука, 1983.

Белушов А. Последние времена // «Aequinox»: сб. памяти о А. Меня. – М.: Carte Blanche, 1991.

Бочаров С. Леонтьев и Достоевский. Спор о любви и гармонии. Статья первая // Вопросы литературы. 1993. Вып. № 6.

Гончаров С. О жанровом своеобразии второго тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. – Петрозаводск: ПГУ, 1978.

Грек М. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. – М.: Прогресс: Культура. 1993.

Есаулов И. Пасхальность русской словесности. – М.: Крут, 2004.

Зелинский К. Госплан литературы // Госплан литературы. Сб. литературного центра конструктивистов (ЛШК) / под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. М.; Л.: Крут, 1925.

Карпов И. Авторское сознание Солженицына (авторологические аспекты) // «Матренин двор» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст. – Благовещинск, 1999.

Клюев Н. Сочинения: в 2 т. – Мюнхен, 1969. Т. 2.

Ковтун Н. «Деревенская проза» в зеркале Утопии. – Новосибирск: СО РАН, 2009.

Ковтун Н. «Идиллический человек» на перекрестках истории // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX вв.: Монография. – М.: Флинта-Наука, 2011.

Лекманов О. «От железной дороги подале, к озерам...». О том, как устроено пространство в рассказе А. Солженицына «Матренин двор» // Русская мысль. 1998. № 4221 (7–13 мая).

Леонов Л. Собр. соч.: в 10 т. – М., 1984. Т. 1.

Леонтьев К. Поздняя осень России. – М.: Аграф, 2000.

Лепехин В. Икона в русской художественной литературе. – М.: Отчий дом, 2002.

Литовская М. Прогностический потенциал прозы В. Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы. Междунар. науч. конф., посвященная 75-летию со дня рождения В. Распутина: материалы. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012.

Лотман Ю. О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. – СПб.: Искусство СПб., 2005.

Лотман Ю., Успенский Б. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3.

Лурье В. Протрезвление от славянофильской утопии: К.Н. Леонтьев, Л.А. Тихомиров и их выбор между Православием и Россией // Феномен российской интеллигенции. История и психология: материалы Междунар. науч. конф. 24–25 мая 2000 г., Санкт-Петербург. – СПб.: Нестор, 2000.

Можжаев Б. Избранные произведения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1982. Т. 2.

Новикова Е. Софийность русской прозы второй половины XIX века: Евангельский текст и художественный контекст. – Томск: ТГУ, 1999.

Пирс Д. Родственные души: западные собратья Солженицына по перу // Новое литературное обозрение. 2010. № 103 (3'2010).

Плеханова И. Рассказы В. Распутина 1980–1990-х годов: игровое начало в художественном сознании // Сибирский текст в русской культуре: сб. ст. – Томск: Сибирика, 2002.

Распутин В. Cherchez la femme // Наш современник. 1990. № 3.

Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007.

Рофэ А. Повествование о пророках. Литературные жанры и история. – М.; Иерусалим: Мосты, 1997.

Солженицын А. Интервью немецкому еженедельнику «Ди цайт» // Звезда. 1994. № 6.

Солженицын А. Рассказы. – М.: ИНКОМ НВ, 1991.

Спиваковский П. Феномен А.И. Солженицына: Новый взгляд. – М.: МГУ, 1999.

Трессидер Д. Словарь символов: пер. с англ. С. Палько. – М.: Гранд, 1999.

Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства. Антология. – М.: Прогресс, Культура, 1993.

Тюпа В. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1996. Вып. 1.

Урманов А. Творчество А. Солженицына: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003.

Чалмаев В. А. Солженицын: Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1994.

Чапалева В., Костерина А. Лицо как феномен в русской религиозной философии // Литература и культура в контексте христианства. Образы, символы, лики России: материалы V Междунар. науч. конф. г. Ульяновск. 22–25 сентября. 2008. Ч. 1. – Ульяновск: УлГУ, 2008.

Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. – М.: Наука, 1967.

Данные об авторе:

Ковтун Наталья Вадимовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального государственного университета (Красноярск).

Адрес: 660028, г. Красноярск, пр-кт Свободный, 82а.

E-mail: nkovtun@mail.ru

About the author:

Kovtun Natalya Vadimovna is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian and foreign literature, Institute of Philology and Language Communication, Siberian Federal University (Krasnoyarsk).